



Historia y ficción: una entrevista a Hugo Kogan

Estefanía Di Meglio¹

Recibido: 06/08/14

Aceptado: 14/08/14

Resumen

El texto que sigue es una entrevista al actor y director de teatro, Hugo Kogan, sobre la obra *Potestad* de Eduardo Pavlovsky. La obra, representada por Kogan en diversas oportunidades y países, trata sobre la última dictadura militar argentina. Memoria, historia, olvido, ficción son algunas de las líneas que atraviesan la entrevista y que dan lugar a otras cuestiones, a otros temas y preocupaciones pertenecientes tanto al pasado como al presente, recorriendo la historia argentina desde las formas de exclusión de la Campaña del Desierto hasta la actualidad y abordando cuestiones políticas, económicas y culturales, como la situación actual del teatro.

Palabras Clave

Obra de teatro *Potestad* – Dictadura militar – Memoria histórica.

Abstract

The following text is an interview with the theater actor and director Hugo Kogan. The interview is about the play called *Potestad* by Eduardo Pavlovsky. The play was played by Kogan several times in different countries of the world. It is about the former Argentinian dictatorship. Historical memory, history, oblivion and fiction are some of the matters that organize the interview. They also bring up other matters that belong to the past and to the present, going over to Argentinian history from the forms of exclusion of the Desert Campaign to the current days. In this way, the interview deals with politic, economic and cultural matters like the current theater situation.

Keywords

Play *Potestad* – military dictatorship – historical memory.

“Acabo de escuchar en la radio que Estela de Carlotto recuperó a su nieto”. Con esta frase nos recibió en su casa Hugo Kogan. Es el momento en el que se conoce la noticia de que la presidente de Abuelas de Plaza de Mayo, luego de treinta y siete años de espera e incertidumbre, recupera a su nieto; el instante en el que parte de su historia robada por lo siniestro de una dictadura comienza a completarse. Es el momento en el que la historia individual de esta abuela y su familia se superpone con la historia pasada y presente de un país. Hay un punto en el que la realidad y la ficción se cruzan, se intersectan, se yuxtaponen, pero finalmente siempre la primera supera a la última. Como para demostrarlo, prueba y testimonio de que la realidad supera a la ficción, como dirá nuestro

¹ Profesora y Licenciada en Letras (UNMDP). Contacto: estefaniadimeglio@gmail.com

entrevistado –en tanto que las coincidencias que rozan lo inverosímil existen– el instante en el que se conoce la noticia fue pactado de antemano para esta entrevista sobre la obra de teatro Potestad del magistral Eduardo Pavlovsky, cuyo argumento tematiza la apropiación de niños como “botín de guerra”.

Esta obra recorrió el mundo para dar a conocer una de las páginas más tristes de nuestra historia. Uno de los encargados de ponerla en escena fue el ya mencionado actor y director Hugo Kogan. En ella, interpreta el papel –único de la obra– de un padre que durante el último gobierno de facto pierde a su hija, secuestrada y desaparecida por una maquinaria represiva que no conoce límites. El dolor inenarrable, la angustia, la impotencia, la aflicción, la desesperación, signan a un personaje truncado por las prácticas nefastas de esa dictadura y conmueven desde el principio al espectador. Pero hacia el final el receptor conoce otra faceta de este personaje, enterándose de que él ha formado parte del mismo sistema que critica –como médico colaboracionista– y comete prácticas tan aberrantes propias del régimen como la apropiación de niños.

Estefanía Di Meglio (ED): A propósito de la cuestión de la política y en relación con la memoria histórica, ¿cómo creés que el teatro, la literatura o el arte en general contribuyen a la memoria, a la verdad, a la justicia?

Hugo Kohan (HK): Ése es un tema porque los medios de comunicación hoy en día no son lo mismo que hace treinta años atrás. Es decir, hoy en día, por ejemplo, el *facebook*, el *twitter*, con todo eso, la comunicación se ha agilizado enormemente. Nosotros hoy estamos viendo lo que pasa en Gaza y quizá hace treinta o cuarenta años atrás no teníamos ni idea de que existía Gaza. Lo que pasa es que el teatro es un hecho artístico que es “ya”, “ahora” y es irrepetible. Entonces, de alguna manera, siguió teniendo vigencia por eso: porque es un hecho de comunicación en este momento. Y a pesar de esta cuestión convencional de que el espectador sabe que le van a “mentir”, que lo que está viendo es ficción, etcétera, etcétera, hay todavía unos hilos de comunicación que son realmente muy potentes, tanto para el actor como para el espectador. Haciendo una comparación con la religión espiritista, nosotros somos como un médium, un médium que está interpretando un tema x, con un conflicto x. Por eso se llama dramatizar x cosa.

En el caso particular de *Potestad*, yo estoy dramatizando a un padre que no es el padre. Analizándolo profundamente, es cómo un ser humano puede llegar a límites inesperados para satisfacer los lugares vacíos que tiene. El porqué el tipo llega a esto. Él tiene toda una fantasía social, es un médico que aparentemente no puede tener hijos. Yo, en mi trabajo actoral, saco elementos como para llegar a la conclusión de que esta pareja no puede tener hijos porque el tipo es estéril. O sea, yo me hago esa perspectiva para alimentarme a mí como actor. Y, además, creo que ese tipo tiene rasgos de homosexualidad reprimida. Por eso, en dos o tres pasajes de la obra él reafirma su machismo. Por ejemplo, en un momento dice que le da un beso a un hombre, y recalca que es “un beso de macho, no de marica”. Pero en realidad esconde unos rasgos de homosexualidad, por eso llega a la violencia y al extremo de capturar, de robarse a un niño. Y de decir que “a estos hijos de puta” (por los verdaderos padres) habría que matarlos. Ese tipo de cosas son muy complejas, sobre todo en las obras de Eduardo Pavlovsky. No por nada él es un reconocido

médico psiquiatra, además de ser un excelente dramaturgo, actor y director de teatro. A mí me parece que todos esos pequeños detalles, que también están en obras clásicas como las de Federico García Lorca, Bertolt Brecht, Ibsen, aportan un aspecto maravilloso. Incluso a nosotros, cuando nos enseñan a actuar o vamos a las escuelas o seminarios o talleres, ningún profesor hace hincapié en el texto, sino en el subtexto. Y el subtexto es lo más apasionante del trabajo actoral: es buscar por qué tal persona hace tal cosa. Eso es la maravilla del trabajo actoral: buscar atrás.

ED: ¿Qué papel desempeña el público en esto?

HK: Luego de que uno hace el estreno y a medida que hace las funciones, y tiene la suerte de hacer diez, veinte, treinta... mientras más funciones hagas, más cosas seguís encontrando. Porque también el público es distinto. Entonces, quizá inconscientemente, te da alguna pauta, que de pronto vos descubris algo que ni se te pasó por la cabeza que existía. Todo esto tiene que ver con que usamos el teatro como medio de expresión. Porque en realidad la disciplina teatral es específicamente la representación. Nosotros siempre estamos representando algo, ya sea algo escrito por nosotros, escrito por un autor, o por una creación colectiva o cosas que suceden. Y en base a eso trabajamos, representamos algo.

En el caso específico de las dictaduras, hay muchísimo material porque hay cosas que a uno no le entran en la cabeza. Cuando he hablado con autores, me han dicho: “a mí nunca se me hubiese ocurrido escribir tal cosa”. Un hecho que pasó. Por ejemplo, una madre que mata a su hijo porque llora. O un padre del que hace poquito leímos que metió a su hijo en una lavadora. A un autor no se le ocurriría semejante barbaridad. Pero la realidad supera enormemente la fantasía. Por ejemplo, sabemos que las dictaduras son cuestiones políticas, que están al servicio de los grandes capitales, etcétera. Pero llegar a extremos, como la apropiación de chicos... el mismo Pavlovsky lo dice: “a nosotros no solamente nos conocen por Maradona, sino ahora nos conocen como secuestradores de niños”. Porque, por ejemplo, en las dictaduras de Hitler, de Franco o de Mussolini a los chicos los ponían en orfanatos o se los daban a familias pudientes, pero se sabía. Acá no. Acá, ahora que estamos hablando del encuentro del nieto con Estela de Carlotto, a mi modo de ver, ha sucedido un fenómeno que han sido las Abuelas y las Madres de Plaza de Mayo. Para mí es un fenómeno –que también lo dice Pavlovsky– que se resume en que los militares nunca pensaron en una “ética opuesta”. Creo que ellos jamás se imaginaron que iba a haber un grupo de madres que ya llevan más de treinta años y siguen buscando a sus nietos, a sus hijos y a sus nietos. Y eso verdaderamente es un hecho político. Si yo fuera mujer me encantaría escarbar y hacer algún día un papel de alguna de estas mujeres. La templanza, la lucha... y sin agresiones, sino con amor, el amor de sus hijos. A mí me parece maravilloso eso. Y ese hecho lo puede hacer el teatro. Porque obviamente también lo puede hacer el cine, pero ya la imagen es distinta, es más fría y más elaborada. Aparte tiene una elaboración distinta al teatro. En el teatro, si uno no pone la vida, no pasa nada. Podés hacer comedias, pero en este tipo de trabajos no podés mentirle a la gente. Si tenés que llorar tenés que llorar, si tenés que sufrir tenés que sufrir. No tenés escapatoria. Y eso me parece lo maravilloso y a la vez el aporte, el mínimo aporte, del teatro. Creo que de todas maneras es un disparador. Sin ir más lejos, nosotros ahora estamos haciendo una entrevista. Y eso va a derivar a que otras personas lo lean y así sucesivamente. Y me parece que es un arte que es muy difícil que desaparezca. Obviamente ha desaparecido en el sentido masivo porque

antiguamente el teatro se hacía en las plazas, con la Comedia del Arte. O en la misma España se hacía mucho teatro, en los corrales. Pero bueno, no había televisión, no había internet (risas). Era distinto. Pero el hecho teatral se sigue manteniendo y en grupos más reducidos se sigue haciendo. Y yo creo que Argentina a nivel mundial es un ejemplo del teatro. Me parece que acá hay una movida teatral que es impresionante. Tiene que ver también con una cuestión cultural de cuando los europeos venían a América. Y Argentina, no sé por qué causa, es uno de los líderes y gestadores de teatro a todo nivel: desde los autores, directores, actores. Es uno de los mejores teatros del mundo el que se hace en nuestro país. Y creo que tiene que ver un poco con la educación que venimos teniendo de nuestros maestros.

ED: ¿Cómo fue tu reacción como espectador cuando viste la obra *Potestad* en escena por primera vez?

HK: Cuando la estrenó Pavlovsky, me impactó. Primero, Pavlovsky es un actor impresionante. Aprendo mucho viéndolo. Él escribió la obra en quince minutos. Cuenta que estaba paseando en Las Palomas, una playa de Uruguay, con su mujer –que es Susy Evans–. Iban caminando: él iba haciendo la obra y ella la iba grabando. Y después la empezó a trabajar con Norman Brisky, que lo dirigió. (Yo laburé con Norman Brisky, tuve la suerte de hacer algunos trabajos con él). Norman Brisky es asmático y Pavlovsky también y se conocieron en la pileta de natación. Y ahí le propuso trabajar *Potestad*. Yo la vi acá en Mar del Plata, en el Centro Cultural Osvaldo Soriano, y quedé alucinado. Siempre tuve ganas de hacerla y si alguien la hacía en algún lugar la iba a ver, porque me llamaba la atención. Como dije, siempre tuve ganas de hacerla pero a la vez siempre tuve miedo. Porque la verdad, lo que decía anteriormente, es una obra a la que si vos no le ponés toda la polenta encima no pasa nada. Y siempre me rondaba en la cabeza, pero creo que también es un estado de maduración. Eso quiere decir que quizá uno dice “no, le tengo miedo”, pero tal vez lo que le está pasando a uno, que es un trabajo inconsciente, es que tiene miedo de hacerla. Cuando doy clase, trabajo mucho con el miedo de los alumnos, porque tenés que saltar vallas y no es fácil. Este personaje es un represor, que no tiene nada que ver conmigo porque yo soy todo lo contrario; más miedo todavía me daba de hacerlo. Y bueno, hace cinco años me invitaron a un festival de teatro en Santander, España. El tema es que para ese año no tenía ninguna obra. Entonces me pregunté: “¿Con qué voy?”. Y como me pagaban bien, dije “no me puedo perder la oportunidad”. Entonces dije “voy a hacer *Potestad*”. Y empecé a trabajarla. Llamé a un amigo para que me ayudara en la dirección. Porque también es difícil: como hay muy pocos directores de teatro, no es fácil encontrar a alguien que quiera dirigir una obra que vos querés hacer. En general, el director quiere dirigir algo que él quiere hacer. Y la estrené en España, en ese festival.

ED: ¿Cómo fue la reacción del público?

HK: Yo había pensado: “Uy, ¿cómo reaccionará la gente, qué recepción tendrá?”. Y fue maravilloso, una cosa impresionante. Porque no es fácil hacer este tipo de teatro. José Castro, un crítico de allá, me hizo una crítica. Me esperó después de la función para saludarme y me quiso hacer una nota. A los días salió la crítica. Él puso algo como que yo empecé muy arriba, como diciendo que a los cinco minutos me iba a caer desmayado. Dijo

que a los quince minutos se quería levantar e ir. Pero después quedó atrapado. Creo que tiene que ver con lo que políticamente sucede en España, con lo que se llamó el Pacto de la Moncloa, que es dar vuelta la hoja de la historia y “aquí no pasó nada”. Por eso a ellos les llamaba la atención que se siguiera revolviendo el caso. Yo le decía que todo el mundo, aparte de las Abuelas, hace lo suyo. Nosotros hacemos lo nuestro desde el teatro, los músicos, desde la música, los militantes, desde sus actividades. Porque de alguna manera uno fue partícipe de la cuestión, uno vivió esa historia. Afortunadamente uno está vivo, pero en esa época yo ya hacía teatro y era un peligro que un tipo hiciera teatro. Ellos dicen: “¿cómo?, lo que nos pasó a nosotros... y nadie dice nada de eso”. Por ejemplo, el caso más paradigmático, creo que es el de Federico García Lorca: un hombre que fue asesinado y no se sabe dónde está. Los parientes más cercanos a él tampoco quieren que se sepa dónde está. Y esa recepción me parece que a uno le sirve. Son parámetros.

Las reacciones han sido muy dispares pero generalmente bien acogida. Y en España comentan sobre los “cojones” que hay que tener para hacer este tipo de obras. Y yo les decía que en Argentina es muy común ver este tipo de espectáculos en teatro. Aparte, en varios lugares hacía charlas después de la función. Sobre todo, me organizaron en Santiago de Compostela funciones con charlas para los alumnos del colegio secundario y hablamos de la historia argentina. Los chicos preguntaban. Algunos pensaban que yo era el verdadero papá y que secuestraban a mi hija. Entonces les contaba que no, que mi hija era grande, pero que en realidad no es mi hija. Les decía que recordaran el final. Y todos esos tipos de intercambio me ayudaron a crecer mucho como actor. Porque la hacía en países totalmente distintos. Acá, mucha gente que está vinculada a los derechos humanos, sobre todo las Madres y Abuelas, no quieren ir a ver la obra, porque no quieren revivir momentos difíciles de su vida. Y me parece totalmente razonable. Cuando estaba en Colombia la reacción era totalmente distinta, pero ¿por qué?, porque Colombia es una sociedad violenta. Entonces una muerte más, una muerte menos...

ED: También en Chile. ¿Cómo es la reacción de la gente?

HK: No todos, pero en general el chileno es muy sumiso. Tiene muy metido el tema de la cuestión dictatorial. Es muy obediente, no tiene la reacción que tenemos nosotros. Nosotros somos más peleadores. O quizá la peleamos desde otro lugar. Yo peleo desde el teatro, no voy a ir a hacer un piquete en la calle porque no tengo ese espíritu. Pero sí desde el teatro. Creo que si un actor no tiene un compromiso social, ideológico, le falta alguna patita en su esqueleto.

ED: Como dice Pavlovsky, que un intelectual no puede estar alejado de lo político, ya que ve lo político como algo inherente al arte.

HK: Siempre está lo político. Aunque digas que no. Eso es también una postura, del “no te metás”. Pero bueno, cada uno tiene su postura y yo lo respeto. Pero mi postura es esa. Yo he tenido la suerte de tener maestros que me han formado de esa manera. Me interesan más este tipo de obras que hacer pavaditas, aunque a veces las hago, ¿no? (risas). Lo que pasa es que el fenómeno de la recuperación de nietos es solamente en nuestro país. Entonces a ellos les llama la atención. Me pasó también en Alemania. Hicimos un debate y había un argentino y me dijo “por qué cuándo ya ha pasado tanto tiempo se siguen haciendo

este tipo de obras”. Me preguntó: “¿no cree que es hora de cerrar heridas?”. “Mire”, le digo, “esa pregunta no me la tendría que hacer a mí. Se la tendría que hacer a las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo”. Porque a mí me parece que una herida no se cierra hasta que no se cierra toda una cadena de eslabones. Cuando ya tengas todo armado, quizá ahí se lleguen a cerrar las heridas, pero habiendo todavía muchas cosas por hacer, me parece que está bueno que se sigan haciendo este tipo de cosas, es una manera de crecer. Yo creo que un país, una nación va a crecer y va a ser realmente una nación cuando nosotros tengamos muchas cosas resueltas. Por ejemplo, traigo a colación el tema económico de los fondos buitres. La postura argentina a mí me parece maravillosa pero no desde el punto de vista económico, sino desde el punto de vista político y soberano. De decir: por qué a nosotros nos quieren cobrar algo que no corresponde. Nosotros queremos pagar, pero no lo que ustedes quieran. Históricamente ha pasado eso acá. Acá no ha pasado nunca, que yo recuerde, que un ministro de economía se haya sentado ante un juez a discutir qué es lo que hay que pagar y lo que no hay que pagar. Antes todos pagaban, total, lo pagaba el siguiente que venía. Y a mí me parece que nunca vamos a ser un gran país si no resolvemos este tipo de cosas.

Uno, desde el teatro, hace sus aportes. Yo hice, por ejemplo, una obra de teatro, hace muchísimos años, que se llamaba *Los establos de su Majestad*, en la que la temática era el negociado que armó la Iglesia, los militares argentinos, la burguesía con los ingleses, que era un negociado por las carnes. Entonces, Julio Roca, que para muchos es un prócer (en ese momento era presidente de la República) hizo el arreglo con los ingleses, había que exterminar a todos los indios de la Pampa húmeda, lo que se llamó la Campaña del Desierto. Los mataron a todos. Entonces a los ingleses les decían, “¿cómo vamos a hacer para llevarles las carnes a los puertos de Buenos Aires?”, porque no había ríos. Los ingleses dijeron que ellos iban a hacer el ferrocarril, lo que ellos decían que iban a ser los ríos de las pampas. ¿Por qué todo lo que es la mejor tierra de la provincia de Buenos Aires tiene nombre de generales? Porque se repartían las tierras. No se pagaba con plata. A General Pueyrredón le toca esto, a General Alvarado, esto. Y después la burguesía: Peralta Ramos, Pereyra Iraola... y así se repartieron la Argentina. ¿Entonces, cuándo se pelea por la soberanía? ¿La soberanía: qué significa?

Todo esto tiene que ver un poco con lo que vos me preguntabas de las reacciones de la gente, porque nuestro país ahora tiene, a mi modo de ver, cosas que van aportando para que sea una gran nación en el futuro. No sé si de acá a cien años, doscientos, pero creo que es el camino. De este gobierno, del que venga. Hoy a la mañana estaba escuchando en la radio el tema del matrimonio igualitario. En muchos países mucho más desarrollados que el nuestro no existe la Ley de Matrimonio igualitario. Vienen y se casan acá. Por eso lo traigo a colación, a propósito de que yo les decía (a gente de otros países) que en Argentina hay un montón de cosas que tienen que ver con la represión, con la dictadura. Hay un montón. Y esta obra de *Los establos*, que es una obra que acá no se conoce, fue escrita en el año '62 por un periodista y un dramaturgo mendocino. El periodista hacía lo que sería la parte histórica: iba al Archivo Nacional y sacaba todos los datos de ahí. Y el otro le daba la forma caricaturesca, porque es medio así la obra. Fue premiada en muchos lugares y sin embargo no trasciende, porque le pega a todo el mundo: le pega a los milicos, le pega a la Iglesia, a la oligarquía. Es una obra fuerte que desmitifica esta historia de Julio Roca.

ED: Volviendo a la obra *Potestad*, ¿cómo hacés como actor para que no te afecte el papel o el carácter traumático que signa todo el guión?

HK: Son simplemente técnicas. Si a vos como actor te afecta un papel el problema no es el papel sino vos, que tenés problemas psicológicos. Me parece que el tema de las técnicas es, como te decía anteriormente, ir saltando vallas. Me acuerdo de que hace muchos años empecé a ensayar una obra de Mario Benedetti, *Pedro y el Capitán*. Se trata de un torturador y un torturado. El torturador era un tipo “bueno” y trataba de sacarle la verdad al muchacho que estaban torturando. Y el tipo no hablaba. Y al final se lo llevaban y le pegaban un par de trompadas. Lo volvían a traer cada vez hecho más pelota. En realidad la obra termina en que el torturador pasa a ser el torturado, porque la convicción de este muchacho (el torturado) era mucho mayor que la convicción de este tipo (el torturador). Entonces se empieza a romper el otro, el torturador. Y en muchos pasajes de la obra el torturador cuenta cosas íntimas, de cómo era la vida en su casa, etcétera. Y yo eso no lo podía hacer. Un día le dije al director que no lo podía hacer. Está bien que en ese momento tal vez no estaba preparado, era mucho más joven. Y todavía no había trabajado ese distanciamiento entre tus afectos personales y el personaje que te puede venir en suerte en cualquier momento.

Pero generalmente no me afectan, psicológicamente; sí físicamente. Hay personajes que ya a esta altura de mi vida no los puedo hacer. Cuando era jovencito hice una obra de Pavlovsky que se llamaba *La mueca*. Éramos varios personajes, pero dos éramos jóvenes. Estábamos todos peleándonos y en un momento entran unos invasores a la casa de una pareja de burgueses y empiezan a torturarlos. Al burgués le da un ataque y empieza a pegarnos trompadas a nosotros, que éramos los más jóvenes. Y yo volaba, me tiraba, caía en un sillón. Pero tenía dieciocho años. Y a Pavlovsky le llamó la atención eso. Pero ahora no lo puedo hacer. Uno físicamente no puede hacer ciertas cosas, pero sí puede hacer psicológicamente otras porque está más maduro. La vida te hace madurar. Entonces hay cosas que las tomás de otra manera. Pero en realidad no me afecta. Por eso digo que tiene que ver fundamentalmente con la cuestión técnica. Hay distintas técnicas para llegar a hacer un personaje. Stanislavski trabajó mucho con lo que es la memoria emotiva. Él decía que si vos, por ejemplo, tenés que llorar, tenés que pensar en algo que te haya pasado, la muerte de tu papá, de tu mamá. Y eso sí a la larga te afecta, porque estás reviviendo un hecho real. Y con el hecho real uno lo que trata es comúnmente de hacer el duelo, como para que no te afecte. Pero si cada vez que tenés que hacer una obra de teatro tenés que recurrir a un hecho que te pasó, en un momento te afecta. Eso para mí no sirve. Tal vez hay algún audaz que se atreva a trabajar esa técnica pero a mí me parece peligroso remover el pasado. Para el actor hay otras técnicas mucho más efectivas y que no te afecte.

ED: Respecto del personaje, Pavlovsky dice que le interesa indagar en la subjetividad de los represores, habla de la ambigüedad y la estética de lo múltiple. Es lo que decíamos antes: que un represor torture y después vaya a su casa y sea cariñoso con el hijo.

HK: Hay tipos de una agresividad que uno no se imagina. Eso es lo que le apasiona a Pavlovsky.

ED: Y dice que lo más aterrador es saber que son hombres que son supuestamente “normales”.

HK: Claro. Él lo dice en el escrito que yo tengo en el programa [de la obra]. Habla de Astiz. Un tipo que se infiltró en las Madres de Plaza de Mayo, que le decían el Ángel Rubio, incluso porque tenía cara de ángel. Entonces él habla de una nueva forma de represión. Dice que ya no es el torturador feo, sino que son rubios, de ojos celestes, filósofos.

ED: Sí, se sistematiza la tortura, los torturadores se convierten en intelectuales.

HK: Claro. Digamos que ése es el peligro que de alguna u otra manera manejan los medios masivos de comunicación, que es realmente lo apasionante. A veces me pongo a ver los programas de la medianoche de religión (a los evangelistas). No tengo nada contra eso, pero me interesa ver esa cuestión del doble discurso. Ver a quiénes apuntan: a toda la gente vulnerable, los que tienen problemas de soledad, los que tienen problemas de drogadicción, los que tiene problemas con el alcohol, problemas de trabajo, pobreza. Los tipos hacen una masificación tan grande y en realidad eso no les va a salvar la vida. Coyunturalmente los puede ayudar porque ese tipo de gente necesita contención. Van ahí y les dan un poco de afecto y entonces están bien. Pero en el fondo es peligrosísimo eso porque son muy fanáticos. Vienen de un mundo difícil, se quieren insertar en una sociedad y vienen con toda esa violencia de cuna. Si vas a las villas miserias y ves cómo nacen y viven los chicos... hace poco hablaba con una asistente social y me contaba lo que son las villas. En una habitación chiquita duermen seis u ocho personas. No tienen baño, no tienen nada. El padre se acuesta con la hija, la nena con el hermano. Una cosa de locos. Entonces ese ser humano ya tiene cosas incorporadas para siempre, no se las podés sacar. Es probable que ese chico cuando sea grande sea drogadicto, violento... porque nació en ese medio. La cuestión alimentaria también tiene mucho que ver, porque no tienen una alimentación buena.

Pavlovsky personalmente nació en un medio muy burgués. En el año setenta, setenta y pico él decía: “yo soy burgués, marxista y cobarde”. Entonces el periodista que moderaba la conferencia le preguntó cómo podía ser eso, le dijo que era contradictorio. Y Pavlovsky le contestó afirmativamente, le dijo que él era contradictorio, que venía de familia burguesa. Pavlovsky viene de una familia de un muy buen poder adquisitivo y estaba metido, en aquel momento, en el partido político de los trabajadores. Y eso era una contradicción grande. Por eso él ha conocido muchos represores. Y bueno, a él le interesaba ver cómo podía ser que un hombre que andaba entre la gente fuera un represor.

ED: Inclusive en otras obras Pavlovsky siempre incluye la crítica a la burguesía.

HK: Claro. Bueno, la obra de la que estaba hablando, *La mueca*, es una de las primeras obras que escribió. Lo que plantea es la hipocresía de la burguesía. Por eso se llama así. La gente que vivía bien. Pero en realidad lo que Pavlovsky plantea es el tema de la hipocresía de la burguesía, que uno lo ve diariamente.

ED: A propósito de lo que dijiste antes, que hacer teatro durante la dictadura era peligroso, ¿cómo viviste vos esa época?

HK: Siempre digo que me salvé de que no me mataran. Nosotros teníamos un teatro y nos pusieron una bomba. Y los que me salvaron fueron los tipos de derecha. Yo no era militante de izquierda, pero hacía teatro y era peligroso. A Eduardo Pavlovsky también lo salvó la gente de derecha. Porque la verdad es que en el medio hay seres humanos despreciables. Tengo muchos amigos que piensan totalmente distinto que como pienso yo, pero nos respetamos mutuamente. Es como si vos sos hincha de Boca y yo hincha de River. Por qué te voy a faltar el respeto. Y hay gente que no tiene ese límite de respeto. Esta dictadura ha sido terrible. Yo creo que el pueblo argentino ha aprendido de eso. Fue duro no solamente a nivel humano sino como país. En esa época fue la deuda más grande que contrajo el país. O lo que está pasando ahora en Gaza es terrible. Uno no llega a entender el fenómeno. Y lo terrible es que el ser humano no ha aprendido de experiencias anteriores como las guerras mundiales. Obviamente está el negocio de las armas, que es uno de los más poderosos. Por eso Einstein decía que sabemos cómo fue la Primera Guerra, sabemos cómo fue la Segunda pero no sabemos cómo va a ser la Tercera. Eso es preocupante. La deshumanización llega a un estado tal de no poder sentarse a negociar. Bertolt Brecht lo decía: “Le pasó a mi vecino pero como no me pasó a mí, yo no hice nada; le pasó al estudiante, pero como no me pasó a mí, yo no hice nada. Cuando me pasó a mí ya era tarde”. Y eso es un poco el pequeño aporte que uno hace con el teatro.

Conozco a Willy Sotelo. Él ha hecho esta historia de las orquestas juveniles. Convocó a un grupo de chicos del barrio Centenario de Mar del Plata e hizo una orquesta. Lito Cruz decía: nosotros tenemos que trabajar en el lugar donde están las ratas; cuando hay luz y las ratas ven que hay música y que hay teatro, se empiezan a ir a otros lados. Obviamente habla de las ratas en el sentido metafórico. Y eso a mí me parece que es el pequeño aporte que uno puede hacer en una sociedad que te invade y te machaca por todos lados. Como el médico hace su trabajo en los hospitales, las maestras hacen su trabajo en las escuelas, bueno, nosotros hacemos nuestro trabajo en el teatro. Gracias a Dios podemos hacer un aporte. Pero cuesta cuando ves que una bomba mata en un segundo a un montón de gente. Pero hay que tener esa convicción y esa pasión y ese amor por el prójimo, que un poco ha hecho Willy con esta historia de los chicos. Es maravilloso. Ese trabajo lo puede hacer solamente un loco y un apasionado como él. Pero lo ha hecho y eso es lo importante. No se ha quedado solamente en declamar lo que habría que hacer. Le costó muchísimos años de trabajo. Y son todas contras, porque eso también es una lucha que uno tiene con la Secretaría de Cultura, con los ministerios de cultura. Son luchas porque ellos viven en una cuestión macro y no se fijan en la cuestión del detalle. Uno pide las cosas y lo hacen volver. Y cuando vuelve, ni se acuerdan de lo que uno pidió y hacen hacerlo otra vez. El festival de teatro que yo hago, lo hago a pulmón –porque el Instituto me da una determinada cantidad de dinero pero no me alcanza ni para empezar– pero lo tengo que hacer, porque si no lo hago yo, no lo hace nadie. Al municipio no le interesa, porque si le interesara, me tendrían que llamar a mí, no ir yo veinte veces para pedir una cosa que me dicen que me la van a dar y al final no me la dan. Y llamar, ir, perder tiempo, llenar papeles... Es gracioso porque empiezo una gestión con un director de cultura y a los tres meses se va, entra otro. Y tengo que empezar de nuevo, porque ese hombre no sabe nada de lo que hizo el anterior.

Pero bien, feliz. Creo que si volviera a nacer haría exactamente lo mismo. Y yo siempre digo que si no fuera por mi profesión no hubiera conocido nada de lo que conocí. En 2011, cuando me fui a Canadá fue muy gracioso porque cuando se hizo la presentación de todas las delegaciones de los diferentes países en el teatro, yo llegué tarde, porque había llegado tarde del viaje. Y todos hablaban de la delegación argentina y era yo sólo. La delegación italiana era ocho, los polacos doce, los brasileros cuatro y yo era el único. Y ahí gané el premio al mejor actor. Fue una sorpresa grandísima para mí. Hice dos funciones de *Potestad* en español. Y más o menos la gente entendió. Y al otro día me di cuenta porque se hizo como una devolución al público y la gente y el jurado preguntaban. Y me dieron una mención especial del jurado y una mención especial del público.

Así terminaba la entrevista con el actor y director Hugo Kogan. Queda en evidencia las múltiples relaciones que la literatura y el arte entablan con la realidad que la circundan. De la realidad a la ficción: las diversas prácticas artísticas toman la realidad circundante como materia para la representación, para pensar, cuestionar, hablar sobre aspectos de tal realidad; de la ficción a la realidad, las múltiples reflexiones sobre la primera permiten pensar, cuestionar, hablar sobre esta última. Así es como el teatro y el arte en general hacen su “pequeño aporte”.